

PROBLEME METODOLOGICE ALE LUCRĂRILOR PENTRU TIMPAN SOLO

Profesor universitar dr. habil. ISTVÁN SZABÓ
Facultatea de Muzică a Universității din Debrecen

István SZABÓ a studiat la Miskolc, Debrecen și Budapesta, Ungaria. A obținut diploma de doctor (în arte libere) la Academia de Muzică „Franz Liszt” în 2011 și abilitarea în 2020. În perioada studiilor a urmat cursuri de măiestrie în Germania, Italia și Luxemburg. Începând cu anul 1984, a fost timp de 20 de ani membru al Orchestrei Filarmonice din Debrecen, mai întâi ca percuționist, apoi ca timpanist. A fost membru al Ansamblului de Percuție din Debrecen, iar din 1993 este directorul artistic al Ansamblului de Percuție al Universității din Debrecen – cunoscut din 2004 ca Ansamblul de Percuție SONUS. A susținut concerte în mai multe țări cu orchestra și Ansamblul de Percuție. Din anul 1989 predă la Facultatea de Muzică a Universității din Debrecen și a fost profesor la Universitatea din Miskolc timp de doi ani. Totodată, din 2007 lucrează la Conservatorul „Jan Bella” din Banská Bystrica, Slovacia, și este fondator al învățământului universitar la Academia de Artă din Banská Bystrica, înființată în 2012. Din 2018 conduce programul de studii doctorale în domeniul percuției la Academia „Franz Liszt” din Budapesta și la Academia de Artă din Banská Bystrica. Este membru în jurii internaționale, iar câțiva dintre studenții săi sunt câștigători ai unor concursuri naționale și internaționale.



REZUMAT

Timpanele, instrumente muzicale cunoscute de secole, și-au câștigat treptat locul în orchestre. De-a lungul timpului, construcția și utilizarea timpanelor au trecut prin transformări considerabile. Timpanele au evoluat de la statutul de tobe militare la acceptarea ca instrumente soliste, un important supliment de percuție în diverse ansambluri, fiind singurul instrument membranofon acordat. Secole de progres tehnic au permis o interpretare și un acordaj mai rapide ale timpanului, ceea ce a inspirat compozitorii să folosească instrumentul din ce în ce mai mult. Lucrarea lui Elliott Carter *Eight Pieces for Four Timpani* oferă o introducere și un rezumat excelente ale capacităților instrumentului la vremea respectivă, valorificând diferite zone de lovire, diverse rezonanțe și *glissando* și baghete de durități variate. Cu greu și-ar fi putut imagina Carter cât de semnificativă avea să devină seria lui pentru percuționisti și compozitori și cât potențial neexplorat al instrumentului avea să fie

adus la lumină de aceste piese, care la origine au fost scrise ca un studiu de modulație metrică, fiind ulterior revizuite și extinse în opt mișcări.

Cuvinte cheie: *timpane, Carter, lovitură, modulație metrică, selectarea baghetelor*

Timpanele și trompetele sunt folosite la festivalurile de curte și în muzica militară de câteva secole. Timpanele, care au devenit în timp unele dintre cele mai importante instrumente din orchestrele simfonice, sunt singurele instrumente membranofone acordate.

Nakers, cum se numeau în Evul Mediu micile predecesoare ale timpanelor, sunt instrumente de origine arabă sau sarazină. Denumirea „naker” provine din cuvântul arab „naqqara”. Era deja cunoscut de arabi în secolul al XII-lea, iar în secolul al XIII-lea instrumentul a apărut în Europa datorită cruciadelor. Alte surse, cum ar fi Marco Polo, l-au menționat de asemenea.

Sursele istorice care descriu progresul interpretării pe timpane mici evidențiază rolul major al Germaniei. De exemplu, o sursă ne spune că în 1384 ducele de Burgundia l-a trimis pe unul dintre toboșarii săi în Germania ca să își însușească cunoștințele timpaniștilor de acolo.¹

Inițial existau două dimensiuni ale instrumentului. Unul avea dimensiunea unui pumn, fiind utilizat în formații camerale, iar celălalt era mai mare, cu diametrul de un picior (aproximativ 30 de centimetri), utilizat în timpul evenimentelor militare. Instrumentele mari erau folosite de cavalerie, lucru care a contribuit la răspândirea lor în secolul al XV-lea. Aceste mari tobe de cavalerie au fost observate pentru prima dată în Europa de Vest în 1457, când regele Ungariei a trimis o legatie pentru o mireasă în Franța. La această paradă, instrumentul era considerat complet necunoscut încă. În cartea sa *Orchésographie* (1589), Thoinot Arbeau scria despre tobe persane, inclusiv timpane, descrise ca o emisferă acoperită cu pergament rezistent, fixat cu ajutorul unei frânghii. Această frânghie a fost mai târziu întinsă peste vas cu ajutorul unui inel fixat cu sârme și, ulterior, cu șuruburi.

De-a lungul timpului, folosirea timpanelor a fost acceptată pe scară din ce în ce mai largă. Numeroase relatări descriu modul cum caii se mișcau în bătălii pe sunetele trompetelor și timpanelor. Cu toate că mai multe surse menționează folosirea simultană a trompetelor și timpanelor, știm foarte puține despre materialul muzical. Multă vreme, semnalele de bătălie nu au fost consemnate. Soldații își transmiteau cunoștințele personal, iar discipolii trebuiau să își însușească muzica armatei și a curții printr-o muncă îndelungată și stăruitoare. Muzicienii practicanți întâlneau uneori piese pe care nu le cunoșteau sau nu le puteau cânta din memorie, așa că improvizau sau decorau muzica pe baza pieselor din repertoriul lor.²

¹ James Blades, *Percussion Instruments and their History*, The Bold Strummer, Ltd., Westport, 1992, pp. 223-224.

² Larry S. Spivack, „Kettledrums: A European Change in Attitude 1500-1700” (Partea 1), în *Percussive Notes*, 36/6 (decembrie 1998), p. 57.

Legătura dintre trompetă și timpan era atât de strânsă, încât principalele tipare de percuție de la vremea respectivă erau denumite după mișcările limbii.³ Acest lucru este dovedit și de o varietate de tehnici de execuție. Pe lângă sunetul normal, era necesar să se folosească și o tehnică de surdinare, astfel încât inamicul să nu poată auzi semnalul care dădea instrucțiunea de manevră. Există și relatări despre un efect de ecou, unde sunetele tari executate la mijlocul tobei erau urmate de notele moi și ușoare executate lângă marginea instrumentului. Toba surdinată era folosită de asemenea la funeralii, dar exista un consens general despre caracterul eroic al instrumentului.

La începuturile utilizării lor, timpanele, care la acea vreme erau încă atârinate de gâturile cailor, erau adesea împodobite cu stofe pentru a obține un aspect elegant. Bineînțeles, baghetele erau și ele decorate, adesea cu pietre prețioase. Totuși, în această perioadă se făceau deja eforturi pentru îmbunătățirea sunetului. Baghetele de lemn au început să se bucure de o mai largă folosință, devenind, până la finalul secolului al XVII-lea, cele mai acceptate. În cartea sa *Les Travaux de Mars*, A. M. Mallet menționează baghete de lemn cu o lungime de 8-9 țoli (*inch*), cu capul de forma unui mic disc.⁴

În secolul al XVIII-lea, a devenit necesar să se folosească baghete și mai moi, pentru a se adapta la materialul muzical, mai ales pentru a cânta tremolouri la pian. În secolul al XIX-lea, Hector Berlioz a fost primul care a indicat interpreților să aibă trei tipuri de baghete, mai exact câte o pereche cu cap de lemn, piele și pâslă. Considera că folosirea acestora era esențială în operele lui Haydn, Mozart și Beethoven.

Începând cu secolul al XVI-lea, membrana a fost întinsă peste inelul de tensionare cu ajutorul a aproximativ 10 mânere, care, când erau rotite, puteau acorda timpanul. Erau dificil de folosit, ceea ce îngreuna dezvoltarea instrumentului. Pentru a depăși această problemă, în reprezentații au fost introduse treptat mai multe instrumente, ceea ce înseamnă că orchestrele au început să includă un al treilea și un al patrulea timpan.

Timpanele au trecut printr-o revoluție tehnică în Dresda în anii 1870. Carl Pittrich a introdus un sistem care încă se mai folosește la timpane. El a legat pârghia centrală de acordaj la un mecanism cu pedală pentru a reacorda instrumentul. Mai târziu, pentru a putea controla acordajul, s-a atașat nomenclatorul de acordaj la structura cu pedală, ceea ce a ajutat interpreții să determine cu mai mare ușurință intervalul, dar doar ca indicație. Acest nou design a oferit pentru prima dată posibilitatea de a acorda timpanele în timpul reprezentațiilor și a făcut posibilă descoperirea ulterioară a *glissando*-ului executat pe timpane. Până în zilele noastre, cele mai moderne modele de timpane se bazează pe acest principiu de operare, cu îmbunătățiri constante.

³ James Blades, *op. cit.*, p. 58.

⁴ Larry S. Spivack, *op. cit.*, p. 55.

Înnoirea tehnică a pieselor scrise exclusiv sau parțial pentru timpane a fost un proces îndelungat. În lucrările lor, compozitorii au recurs adesea la extinderea utilizării instrumentelor de percuție și la tehnici inedite de dezvoltare a limbajului muzical specific. La mijlocul secolului al XX-lea, au apărut destul de frecvent piese scrise pentru timpane solo. Primele piese solo respectau tradițiile aranjamentului pentru timpan din orchestrele vremii, dar mai târziu piesele pentru timpane solo au început să fie caracterizate de inovație și experimentare. Lucrarea lui Serghei Prokofiev, *Virtuoso Etude*, a fost publicată în 1948. Autorul a fost primul care a cerut să se includă cinci timpane în execuția piesei sale. Anterior, *Sonatina* lui Aleksandr Cerepnin, compusă din patru mișcări scurte, pentru patru timpane, a fost publicată în 1940 și revizuită de compozitor în 1951. La acea vreme, doi compozitori americani au scris și ei pentru formația de patru timpane folosită în mod obișnuit: lucrarea lui Daniel Jones a fost publicată în 1953 și cea a lui Alan Ridout în 1967.

Cel mai semnificativ rezumat tehnic și muzical din literatura pentru timpane este seria lui Elliott Carter⁵ intitulată *Eight Pieces for Four Timpani*⁶. Titlul inițial al seriei era *Six Pieces for Four Kettledrums*. Din acest manuscris, Associated Music Publishers a publicat două mișcări, *Recitative* și *Improvisation*, în 1960.

Carter a explicat într-un interviu că el compusese seria în șase părți deja în 1949 (cel mai probabil, atunci a început să lucreze și a finalizat primele piese), dar partitura și alte interviuri fac referire la anul 1950.⁷ El a compus inițial aceste piese sub formă de studiu ritmic pentru primul său cvartet de coarde, publicat în 1951. Elliott Carter a declarat de asemenea într-un interviu că, după ce a scris cele șase mișcări, le-a dat unor percuționiști din New York, dar nu a fost mulțumit de sunet. Piesele au fost revizuite ulterior, în 1966.⁸

Carter, împreună cu tânărul Jan Williams, a început să experimenteze revizuirea sunetului și partiturii mișcărilor *Recitative* și *Improvisation* și a pregătit celelalte patru piese pentru publicare. Știm din relatarea lui Williams că instrumentul pe care au experimentat Carter și Williams a fost unul din seria nouă Ludwig Professional Symphonic Timpani, deținută de Orchestra Filarmonică din Buffalo. Membrana tobei era făcută din plastic, nu din tradiționala piele de animal.⁹ Această informație este crucială pentru ca interpreții de azi să poată reda sunetul, deși unul din interviurile ulterioare ale lui Carter elogia sunetul instrumentelor confecționate cu piele.¹⁰

⁵ Elliott Carter (1908-2012), compozitor american.

⁶ Elliott Carter, *Eight Pieces for Four Timpani*, Associated Music Publishers, New York/London, 1968.

⁷ Patrick Wilson, „Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani”, în *Percussive Notes*, 23/1 (octombrie 1984), p. 63.

⁸ *Idem*, p. 65.

⁹ Jan Williams, „Elliott Carter's Eight Pieces for Timpani – The 1966 Revisions”, în *Percussion Notes*, 38/6 (decembrie 2000), p. 9.

¹⁰ Wilson, *op. cit.*, p. 64.

Rezultatul final a depășit toate așteptările. Seria lui Carter a rezumat și depășit așteptările compozitorilor și percuționiștilor contemporani despre sonoritatea timpanelor. Compozitorul era probabil conștient de noutatea pieselor sale, pentru că a oferit instrucțiuni speciale de interpretare și explicații pentru interpreți în ediția completă. În special, autorul a specificat localizarea zonelor de lovire pe timpane, tehnici de interpretare pentru anumite mișcări și interpretarea unor instrucțiuni grafice specifice din partitură.

Carter a fost motivat de accentuarea notațiilor din partitură și inteligibilitatea frazelor atunci când a încredințat interpretului selectarea baghetelor în mișcările I, III, IV, V și VII. Probabil a înțeles că în multe cazuri caracterul sunetului depinde nu doar de baghetă, ci și de mărimea și acustica sălii, printre altele. În mișcările unde a vrut să creeze efecte sonore speciale, nu a lăsat alegerea baghetei la latitudinea interpretului. Pentru mișcarea finală, *March*, a sugerat o baghetă cu cap mediu, pentru a obține două sunete diferite în paralel. Aceste două sunete pot fi produse cu o pereche de baghete moi (HEAD) și cu coada acestora (BUTT), motiv pentru care duritatea baghetei are o importanță aparte. Folosind baghete alese cu grijă, este posibil să se aplice interpretarea virtuoasă simultană a celor două tipuri de sunet conform instrucțiunilor lui Carter.

Într-un mod similar celui din *March*, Carter a indicat de asemenea modul de utilizare a capului și cozii de lemn în prima mișcare (*Saëta*), în care nu a combinat sunetele, ci mai degrabă le-a alternat. În a șasea mișcare, *Canto*, sunetul produs de coada de bambus a baghetei nu a fost potrivit pentru compozitor, care a sfătuit timpaniștii să folosească în schimb bețe de tobă mică pentru a produce efectul dorit.

A doua mișcare, *Moto Perpetuo*, necesită folosirea unei baghete cu cap dublu (în partea superioară, respectiv inferioară) creată ca rezultat al experimentării. Compozitorul a furnizat instrucțiuni explicite de construcție a baghetei pentru a asigura sunetul pe care și-l imaginase. Carter a împrumutat ideea de la percuționistul american Michael Colgrass, la sfatul lui Jan Williams. Colgrass a obținut efecte sonore inedite în propria piesă scrisă pentru o tobă mică folosind bețe îmbrăcate cu pânză. Pentru timpane, Carter și Williams nu au folosit ca bază bețe de tobă mică, ci o tijă subțire din ratan, acoperită cu pânză. Când se lovește cu vârful acestor baghete, sunetul e mai puternic, devenind mai moale atunci când se folosesc părțile laterale.¹¹

În seria sa, Carter a avut mare grijă să creeze și să pună la dispoziție o notație adecvată pentru diferite tipuri de lovituri. Pe lângă lovitura convențională normală (NS), a cerut de asemenea să se folosească lovitura surdinată cu bagheta-*dead stroke* (DS), care e un mod de a acționa instrumentul când interpretul nu permite baghetelor să se redreseze, ci le lasă apăsate pe membrană.

Chiar la prima ediție, Carter nu a lăsat tehnica de surdinare a notelor în seama interpretului; în loc de asta, a scris o explicație generală a notației și

¹¹ Williams, *op. cit.*, p. 12.

implementării aferente. Intenția lui era ca acestea să se aplice la toate mișcările din serie, cu excepția ultimei, *March*. În fiecare caz unde a notat-o cu un mic semn distinct, el se aștepta ca interpreții să surdineze manual sunetul. În alte cazuri, interpreții trebuiau să reflecteze și să ajusteze această tehnică la lungimile notelor și pauzelor. Carter a folosit o notație similară în a șasea mișcare, *Canto*, unde un mic semn în penultima lovitură indică interpreților să lovească rama instrumentului. Carter a desemnat de asemenea *rim shots*, lovituri simultane pe ramă și pe cap, într-un mod asemănător, dar nu identic.

Carter a acordat o atenție specială explicării zonelor de lovire pe timpane. În literatura muzicală, acest aspect nu era complet nou, deoarece două zone diferite fuseseră deja prezentate în *Dances of Galánta* de Zoltán Kodály (1933). Folosirea zonei convenționale de lovire (normal – N) și a celei din centru (centru – C) era utilă interpretării muzicale și sublinia caracterul de *verbunk* în lucrarea lui Kodály. Carter a mers cu un pas mai departe, suplimentând aceste două opțiuni cu o a treia, lovind lângă ramă (rim – R). Această lovitură este similară cu lovitura simultană a membranei și ramei - *rim shot* din mișcarea *Canto* a seriei lui Carter, doar că în acest caz zona de lovire este mai puțin apropiată de margine. Cu această tehnică, rezultatul este un sunet înalt, dar totuși ne-metalic. Acesta este modul în care cele trei zone de bază sunt lovite pe membrana întinsă peste timpane. Pe lângă sunetul normal, este posibil să se producă și un timbru mai uscat, dar mai profund, în registrul mediu, precum și unul mai strălucitor și mai înalt. Carter s-a ocupat și de sunetul asemănător *glissando*-ului, care se obține la trecerea de la o zonă de lovire la alta. Această cerință a fost indicată în fiecare caz printr-o liniuță trasată între două zone de lovire. Diferitele sunete obținute ca rezultat al zonelor definite joacă un rol important în interpretarea pieselor, atât din perspectiva articulării, cât și din cea a ritmului.

Carter a folosit și explicat notații speciale în seria lui. În mișcarea *Moto Perpetuo*, a utilizat bagheta specială pe care o proiectase pentru articulare. A specificat cu care parte a baghetei să se lovească folosind notația (Tp) pentru vârf și (Hd) pentru punctul convențional de lovire, capul. A dat de asemenea o explicație despre articularea mișcării și notațiile corespondente. A pus mare accent pe interpretarea corectă a notelor accentuate și a intensității acestora. Astfel, a indicat interpreților să accentueze loviturile de început și a marcat separat notele fără indicație de nivel dinamic.

Cele două mișcări compuse la final sunt *Adagio* și *Canto*. Prima este a treia, iar ultima, a șasea din seria completă de opt părți. Acestea sunt cele două mișcări în care e necesară schimbarea înălțimii folosind pedala. Interpretarea acestora presupune o experiență tehnică semnificativă din partea timpanistului.

Mișcarea *Adagio* prezintă o soluție muzicală și tehnică neobservată anterior la timpane. Existaseră exemple de *glissando* pe timpane în literatura muzicală, dar nu combinat cu armonice. Executarea simultană a acestor două efecte necesită o tehnică

nouă și un studiu considerabil din partea timpanistului. Pentru a crea armonice, interpreții trebuie să atingă membrana timpanului între ramă și centrul instrumentului cu unul sau două degete. Atingerea membranei trebuie să aibă loc în același timp cu lovitura, altfel reverberația naturală a pielii ar putea fi estompată.

În această mișcare, Carter a explicat și cum să se cânte aceste note pe portativul mic de sub tema principală: ele nu sunt alternative la notele normale, ci o parte integrantă a interpretării. În acest mod a valorificat Carter rezonanța simultană a instrumentelor acordate identic. A încorporat efectul acustic rezultat în mișcare, creând un *glissando* cu rezonanța simpatcă notată pe portativul mic.

Compozitorul a inserat de asemenea o observație acustică legată de mișcarea *Canto*, explicând importanța *sneak entrance* (intervenție insesizabilă, astfel încât să fie acoperită de sunetul precedent), indicată de textul de sub temă. Conform instrucțiunilor lui Carter, *tremolo*-ul ar trebui să fie inițiat într-un mod care să pună în valoare caracterul loviturii anterioare.

Reglarea rezonanței instrumentului din punct de vedere acustic sau muzical poate fi identificată în aproape orice moment. Doar legat de mișcarea *March* s-ar putea argumenta că autorul nu s-a ocupat separat de rezonanță și de durata notelor, dar acest aspect este dezmințit de ultima parte a mișcării, unde în mod deliberat a contrastat acustic instrumentele rezonante și cele surdinate. În această mișcare, compozitorul a cerut interpreților să folosească un *coperto*, un instrument de atenuare a sunetului, în locul surdinării manuale necesare în alte situații. *Coperto* este o bucată de piele sau alt material, plasată pe instrument, după indicațiile lui Carter.

Seria lui Elliott Carter pentru patru timpane a fost influentă și în domeniul modulației ritmice. În acest sens, Carter a urmat două principii. În primul rând, a redat ritmul menținând un tempo dat sau l-a rearanjat conform cu altă unitate ritmică. În al doilea rând, a păstrat pulsația și a schimbat densitatea ritmului din cadrul ei. În reinterpretație, a rearanjat ritmul menținând noul tempo. Rezultatul a fost o nouă pulsație și un nou tempo după modulație. Probabil cea mai dificilă modulație ritmică din serie este mișcarea *Canaries*.

Seria lui Carter a oferit o inspirație imensă compozitorilor și interpreților pentru crearea de noi piese și noi sunete.

Este de asemenea demn de menționat că timpanele pot fi și instrumente solo în concerte. În secolul al XVIII-lea, virtuozitatea tehnică în plină expansiune a inspirat compozitorii să experimenteze cu timpanele ca instrumente solo. Johann Melchior Molter (1695–1765) a folosit cinci timpane în Simfonia nr. 99, unde a compus o cadență completă. Este de asemenea interesant să menționăm un compozitor a cărui viață e legată de Ungaria. Georg Druschetzky (1745–1819), un compozitor de origine cehă, a petrecut mai mult de treizeci de ani în Ungaria, în serviciul a diverși demnitari. Printre lucrările lui se găsesc două piese, un concert și o partită, compuse pentru șase timpane cu acompaniament orchestral. A compus pentru opt timpane în concertul său pentru oboi, timpane și orchestră.

Chiar și în secolul al XX-lea s-au compus câteva concerte pentru timpane cu acompaniament orchestral, cum sunt *Capriccietto für vier Pauken und Streichorchester* de Ottmar Gerster, *Konzertstück für Pauken und Orchester* de Mauricio Kagel (1990-1992), *Konzert für Pauke und Orchester* de Werner Tärichen (1954), *Der Wald – Konzert für Pauke und Orchester* de Siegfried Matthus (1984). Nu este neobișnuit să descoperim piese pentru timpan solo cu acompaniament de pian, cum este *Concerto pour timbales et piano* de Gabriel-Pierre Berlioz.¹²

Secolul al XX-lea a revoluționat literatura pentru timpane și în alte moduri. La mijlocul secolului, diametrele timpanelor din grupele inițiale de patru instrumente erau 23, 26, 29 și 32 de țoli (*inch*). În plus față de acestea, au apărut instrumentele care corespund tiparelor moderne și, ca noutate, grupele de cinci instrumente. Frecvențele schimbări ale formei timpanelor se explică printr-o diversitate de necesități și prin modernizarea tehnologiei de producție. De exemplu, website-ul unui producător important de instrumente oferă timpane cu următoarele dimensiuni pentru a satisface cât mai bine necesitățile clienților: 20, 23, 25, 26, 28, 29, 30 și 32 țoli (*inch*).¹³ Dintre acestea, se pot cumpăra seturi individualizate pentru a se potrivi unor necesități și utilizări speciale. Drept rezultat, există o tendință recentă de a selecta în mod liber numărul și compoziția timpanelor. Un exemplu în acest sens este *Concerto Fantasy for Two Timpanists* (2000) de Philip Glass (1937–), în care doi timpaniști care cântă la paisprezece timpane sunt plasați în contrast cu o orchestră completă. Între a doua și a treia mișcare a piesei în trei mișcări, se cântă cu virtuozitate o cadență de timpan. Un alt exemplu este *The Grand Encounter* (2005) de William Kraft (1923–), cu subtitlul *Concerto No. 2 for Timpani and Orchestra*. După cum dezvăluie titlul, concertul nu este prima piesă pentru timpane și orchestră a compozitorului, care la rândul ei a fost scrisă în 1983 și prezentată în primă audiție un an mai târziu. Lucrarea mai recentă, pe lângă setul standard de șase instrumente, necesită în plus nouă timpane tenor, care trebuie dispuse în jurul setului de bază folosind o consolă, dând astfel interpreților posibilitatea de acces. Instrumentele suspendate includ patru timpane de 18 țoli, trei de 16 țoli și două foarte mici de 14 țoli. Folosirea acestor instrumente mici este de fapt foarte rară.¹⁴

Muzicienii și compozitorii au experimentat cu miriade de efecte sonore interesante la timpane. Ar trebui menționată și o aplicație acustică interesantă a instrumentului, în care cinele sau boluri sonore sunt plasate deasupra sau pe membrana timpanului și sunt lovite folosind o baghetă moale sau un arcuș de contrabas, adesea completate de folosirea unei pedale pentru a schimba tensiunea membranei timpanului. Sunetul susținut al instrumentelor este amplificat de timpane și interacționează cu membrana tobei într-un mod interesant. Această

¹² Blades, *op. cit.*, p. 431 și, respectiv, *Percussion Katalog*, www.percussion-brandt.de.

¹³ www.adams.nl.

¹⁴ Aaron T. Smith, „Genesis of a Concerto: «William Kraft's XIII The Grand Encounter and the Birth of Tenor Timpani»”, în *Percussive Notes*, 45/5 (octombrie, 2007), p. 19.

soluție poate fi găsită, de exemplu, în marele sextet al lui Yoshihisa Taira, intitulat *Hiérophonie V*, compus în 1974.

O altă posibilitate de a obține noi efecte sonore, agreată de compozitori pentru percuție, este să se introducă o mai mare varietate de bețe folosite pentru a lovi timpanele. Astfel, piesele necesită uneori folosirea perilor de tobe, sau, mai puțin frecvent, a bețelor de metal sau de triangu. Totodată, o metodă agreată de compozitori este să indice interpreților să cânte cu mâinile sau vârfurile degetelor, ca de pildă la începutul sextetului intitulat *Sisu* de Torbjörn Iwan Lundquist.

Un alt efect inedit încorporează lovituri pe vas, observate adesea în piese și studii de Frédérique Macarez¹⁵, de pildă. Lovirea vaselor timpanelor de diferite mărimi produce sunete de diverse înălțimi. Acest efect popular constituie adesea o provocare dificilă pentru timpaniști, întrucât unghiul de lovire este diferit pentru vas și pentru membrană.

Deoarece notația acestor noi efecte sonore respectă convențiile anterioare de reprezentare grafică, interpreții experimentați ar trebui să le poată descifra cu ușurință.

Utilizarea ariei largi de posibilități oferite de timpane le-a transformat în instrumente solo adecvate pentru scenă, inspirând compozitorii contemporani să scrie noi piese.

BIBLIOGRAFIE

- BLADES, James**, *Percussion Instruments and their History*, The Bold Strummer, Ltd., Westport, 1992
- CARTER, Elliott**, *Eight Pieces for Four Timpani*, Associated Music Publishers, New York – London, 1968
- SMITH, Aaron T.**, „Genesis of a Concerto: «William Kraft’s XIII The Grand Encounter and the Birth of Tenor Timpani»”, în *Percussion Notes*, 45/5 (October 2007), pp. 18-24
- SPIVACK, Larry S.**, „Kettledrums: A European Change in Attitude 1500-1700” (Part 1, 2), în *Percussive Notes*, 36/6, 37/1 (decembrie 1998, februarie 1999)
- WILLIAMS, Jan**, „Elliott Carter’s Eight Pieces for Timpani – The 1966 Revisions”, în *Percussive Notes*, 38/6 (decembrie 2000), pp. 8-17
- WILSON, Patrick**, „Elliott Carter: Eight Pieces for Four Timpani”, în *Percussive Notes*, 23/1 (octombrie 1984), pp. 63-65

WEBGRAFIE

www.adams.nl
www.percussion-brandt.de

Traducere din limba engleză realizată de Alina Pop

¹⁵ Frédérique Macarez (n. 1977), percuționist și profesor francez.